

poderosa individualidad se yergue solitaria frente a su siglo como la de todo auténtico innovador.

Para él la tragedia era un conflicto de fuerzas individuales, en el que el héroe lucha contra una fuerza más poderosa que rige la historia: la tiranía y la opresión. La clave para desentrañar el sentido de la historia es el tirano. Todo esto aparece claramente en el "Oreste", en el que el furor exaltado del protagonista es el del propio Alfieri. Sus personajes se debaten constantemente entre pasiones opuestas: Clitemnestra, heroína concebida con gran riqueza psicológica, entre atroces remordimientos y el amor al tirano Egisto, Electra y Orestes entre el imperioso deseo de venganza y la ternura hacia la que, no obstante su crimen, sigue siendo su madre. Estas constantes mutaciones anímicas, amén de los problemas de época, hacían particularmente difícil la representación de esta tragedia. Ella fue, sin embargo, más que perfecta, genial. La dirección de Gassman demuestra una total compenetración con época y actor. La marcación de los papeles fue hecha con un cuidado del matiz asombroso. El tono general impuesto al espectáculo atendió, sí, al estilo declamatorio y dio énfasis a las situa-

ciones que lo requerían, pero se mantuvo dentro de una línea de sobriedad y elegancia admirables.

Párrafo aparte merecen los hermosísimos efectos plásticos logrados por el refinado vestuario de Giulio Coltellacci, de tonos blanco y marfil, las pelucas también blancas y los decorados claros, realizados por una iluminación inteligente. Cada desplazamiento en escena producía un cuadro nuevo e inolvidable.

Del elenco sobresalió netamente Edmonda Aldini, con la creación de una Clitemnestra inigualable, de fuerza dramática sobrecogedora. Se trata realmente de una actriz prodigiosa. Bianca Galván compuso una Electra ajustadísima, y Andrea Bosic, como Egisto, y Carlo Montagna como Pílates estuvieron a la altura de la circunstancia. La música de Fiorenzo Carpi y Bruno Nicolai en su grave majestuosidad fue el comentario adecuado que subrayó aún más las excelencias antes mencionadas.

La labor del T. P. I. evidencia toda una tradición cultural, una enorme contracción al estudio, un largo y arduo aprendizaje. Esa es la lección que nos deja: hacer verdadero teatro, con una auténtica jerarquía histriónica, no puede ser jamás fruto de la improvisación. ♦

arte

alberto toby en plástica

• HORACIO SAFONS

En Galería Plástica, Alberto Toby expuso una excelente serie de pinturas "De América", que aparte de señalar un serio trabajo de taller, una excelente técnica y una madurez conceptual, tienen la peculiaridad que permite, en cuestiones de arte, hablar de estilo propio.

Antes de entrar a comentar el juicio precedente con los principales datos que

lo informan, quisiéramos señalar algunas deficiencias que si bien no afectan el conjunto general de la obra expuesta, molestan, a nuestro criterio, la composición de excelentes trabajos. Toby tendría que corregir la pincelada en aquellos casos en los cuales ésta altera o se impone a elementos formales sin justificación (por ejemplo: "Chola con Gagua") o en los que adopta direcciones

arbitrarias (por ejemplo: "Cruz y Flor de Papel" que también denota uniformidad de texturas, lo mismo que "Entierro Coya", obra en la cual, asimismo, se ha usado la línea negra muy gratuitamente); el abigarramiento no expresivo (por ejemplo: "Carnaval Azul"); los injertos de cuadrículados (por ejemplo: "Mercado de Chincheros") y los datos figurativos innecesarios, casi manidos (como en "Carnaval de los Hombres").

Dicho esto, podemos entrar de lleno en la satisfacción de analizar brevemente la buena obra de Toby.

Si tenemos en cuenta el número elevadísimo de artistas, cualquiera fuere su disciplina de expresión —grabado, escultura, pintura, etc.— que no se ajustan a las exigencias propias de cada una de ellas, y rompen o relacionan, arbitraria o híbridamente, los datos de, por ejemplo, una composición pictórica con los de una estructura xilográfica (grabado), lo primero que tenemos que aplaudir en Alberto Toby es que no tergiversa el lenguaje pictórico y crea sus composiciones con absoluto respeto por dicho lenguaje, composiciones cuyos límites no son externos a la obra (el marco) sino precisos límites pictóricos (dominio del campo en el cual desarrolla su expresión).

En términos generales las obras denotan un movimiento medido, dado en unos casos por trasponibilidad (por ejemplo el excelente "Paisaje de Pacha Camac", de rica valoración tonal —término que usamos no sólo en sentido lumínico sino también de color—) y en otros por ritmo (como en los muy buenos trabajos denominados "Carnaval del Altiplano" que muestran también seguridad en la relación color-forma-luz). La pincelada, pese a estar unida a la estructura de la forma, también está usada como elemento disonante lo que confiere espontaneidad y fuerza a la composición; el espacio es continuo, o sea, sin interrupción en series de figura fondo, con ex-

cepción de la obra "Carnaval de Tupiza" en la que el fondo actúa ya como espacio atmosférico y nos da la tónica de un avance, de una nueva conquista para futuros trabajos.

Este cuadro: "Carnaval de Tupiza", es la obra que más nos ha impresionado porque le hallamos, aparte de la claridad en las relaciones —que es común, como ya dijimos, a todas las obras—, la pujanza del sentimiento, entendiéndolo por esto un adelanto en la actitud personal del artista, que en las otras obras, sobre todo mediante la utilización de una escala de valor intermedia-baja, hay excepciones, nos mantiene en una constante que, si bien no podemos decir que es dramática, sí nos impresiona como amarga. "Carnaval de Tupiza", en cambio, tiene alegría y optimismo.

"Mercado de Tupiza" y "Mercado de Pisaj 2", son dos obras dignas de señalar y en "Mercado de Pisaj 1", sólo nos molesta la fragmentación de la forma.

El núcleo de estructura de los trabajos está resuelto, generalmente, en cruz, con énfasis de ritmo horizontal o vertical, según la composición, y el proceso de su reconocimiento permite gustar de las relaciones que componen las obras de Toby.

En síntesis, una exposición reconfortante, de un artista no improvisado, que merecería un análisis más exhaustivo del que le puede dedicar nuestro espacio. ♦

● OTRAS EXPOSICIONES

SUSANA SORO, en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos: Expuso una serie de pinturas; tema: el fútbol.

Las obras, como interpretación de ese fenómeno popular, nos parecen falsas, ya que establecen una condición etérea antes que una esencia dinámica; una actitud de juego indolente, de cámara lenta, antes que una inmersión en la velocidad, el esquivar y la confrontación casi intuitiva que determina el acto del jugador. La atmósfera sugerida por Susa-

na Soro pareciera dada por la contemplación de fotos y no por experiencia física, toda vez que nada revela la densidad que creemos tienen, por ejemplo, los gritos, los jadeos, los empujones, los silbidos o los alaridos de triunfo que rodean un partido de fútbol, sin pretender agotar toda la gama de descargas emocionales que lo caracterizan.

Como obra plástica y aún aceptando la interpretación personal de la artista, no existe algo elemental: la composición. Se intenta rehabilitar la figura; ésta, entonces, debe valer como elemento plástico formal y mantener una integración armónica con el todo, porque si bien no es necesario que las formas tengan conclusión, sí lo es que tengan configuración. Los jugadores de Susana Soro, por el contrario, se quiebran aún antes de cualquier intento de configuración. Las vibraciones de color no equilibradas ni dosificadas con respecto al conjunto de prioridades básicas: *figura, campo, espacio, composición* y la arbitraria densidad de los empastes, se rechazan por falta de elementos de *transponibilidad* o de enlace. Los factores tonales no se estructuran y si bien en algunas zonas pareciera que se trata de elaborar un *cálculo de intervalos*, no alcanza a aparecer la analogía o semejanza que tendría que ser su resultante. Es evidente que la figura no se rehabilita ni domina porque no se ha sabido graduar, entre otras cosas, los intervalos tonales del fondo y esto es grave, porque significa el olvido de una ley plástica general y porque la intención inmediata de la autora es rescatar la figura.

GUILLERMO TERUELO, en la Sala II de la Galería Van Riel, expuso diez trabajos en los cuales se puede encontrar las peores influencias de los peores pintores habidos y existentes.

PABLO PIERRE, DEMETRIO IRAMAIN y NITA MERIDA, en Galería Peuser, óleos y monocopias. Lamentamos, sobre todo, que las salas estén al alcance del presupuesto de estos artis-

tas y no del de los que tienen méritos para exponer.

RAMIRO DAVALOS, en la Galería Van Riel, óleos y dibujos: sólo aceptaríamos con muchas reservas, un dibujo entre las 20 obras expuestas.

ÉLISA ACKERMAN en Falbo Librero, Florida 142, Local 20, Planta A: Témperas y óleos. ¿A quién le echamos la culpa, al que le otorgó la sala o al que le vendió los pomos?

En Lirolay: **DI MURO**, algunos logros que no alcanzan a justificar la muestra; **DI SCIASCIO**, dibujos en los cuales la línea no tiene lenguaje propio; **RIVAS**, un solo dibujo digno de tener en cuenta; **CORRADO**, tres trabajos discretos es poca cosa; **GRILLO**, sin méritos suficientes y **PANICHELLI** que se destaca por un buen nivel de sus trabajos en los cuales si bien se nota la ausencia de planteo o problemática, logran calidad expresiva mediante la soltura de la línea o la acertada puntuación del valor tonal.

También en Lirolay hemos visto a **FESTA** que no alcanza a plantear en sus pinturas el *contraste imprescindible* para darnos la visión de la obra; a **MUZZI** cuyos grabados de técnica deficiente, no dan los elementos necesarios para su lectura; a **PAVIGLIANITI** sin control en la utilización de recursos efectistas y a **TAPIA** que, independientemente de nuestro gusto personal, se destaca por respetar los elementos que utiliza y el campo en el cual los desarrolla. Quizás no sea importante señalar que sus obras, de acuerdo con los datos de Alfred Barr, están en una línea *superrealista*, pero sí que los trabajos no alcanzan a fragmentarse no por una concepción unitaria del planteo, sino por la semejanza en el tratamiento de esas *máquinas orgánicas* que parecen partes, o mejor, pedazos anatómicos en proceso de desintegración; no se escapan del campo por una laboriosidad general del tratamiento que salva la estructura, aunque ésta bordea una peligrosa fragmentación. Atención entonces, a Tapia le conviene mirar primero el todo antes que la parte. ♦